

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
кафедра художественного образования

**ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ
В СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Прокошина Антонина
Романовна
обучающийся БХ-42 группы

Руководитель ОПОП

Научный руководитель:
Хасбатов Ренат Саримович,
доцент кафедры
художественного образования

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПОСТАНОВКАХ	7
1.1 Понятие хореографии, ее основные приемы и выразительные средства..	7
1.2 Драматургия хореографической композиции	14
1.3 Рисунок танца, музыка и сценическое оформление как важнейшие элементы хореографической композиции.	19
ГЛАВА 2. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИЦИЯХ.....	23
2.1 Тема, идея, драматургия хореографической постановки.....	23
2.2. Описание характерных, танцевальных лексических движений.....	25
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	30
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	32
ПРИЛОЖЕНИЕ	35

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня, в эпоху активного развития зрелищных искусств и развлекательной сферы, а также в рамках установившихся в нашей стране рыночных отношений, хореография является не только видом искусства и частью культуры, но и имеет ряд точек соприкосновения в области коммерции. В частности, на стыке бизнеса, искусства и развлекательной индустрии большой интерес вызывают различные шоу-программы и театрализованные концертные программы, которые могут включать в себя хореографические композиции.

Необходимо отметить, что искусство хореографии является частью такого разнопланового вида искусства, как театр. Соответственно, хореографическое произведение живет по тем же законам, которым подчиняются и другие произведения театрального жанра. Кроме того, хореографическая композиция, как проявление зрелищного искусства, должна обладать соответствующими характеристиками: визуальной привлекательностью, интересным оформлением, смысловой законченностью и драматургической проработанностью.

В хореографических произведениях важно учитывать и использовать все художественные средства, которые органично включает в себя пластическое искусство – костюм, драматургию, музыкальное сопровождение, пантомиму (жест), актерское мастерство. К этим средствам относится и театрализация, т.е. применение в танцевальном номере законов и выразительных возможностей театрального действия. При этом важно понимать, что балетмейстера отличает от драматурга и от режиссера драмы или оперы способность мыслить хореографическими образами. Но и балетмейстер, создавая в первую очередь хореографическое произведение, ценное и интересное само по себе своим пластическим наполнением, должен быть одновременно и режиссером-постановщиком, и немного педагогом, создавая драматургию постановки танца, дополняя ее идеями из

других театральных жанров и тем самым расширяя возможности использования театрализации в хореографии.

Также важно учитывать цели постановки: когда мы говорим о развлекательной сфере, жанре шоу и об эстраде, для таких постановок существуют свои методы, законы и разработки, использование которых позволит создать успешные и творчески интересные хореографические композиции и целые программы.

Цель данной выпускной квалифицированной работы: изучить основы постановки хореографических номеров, которые могут быть представлены в рамках шоу-программ и театрализованных концертов.

Объект данной выпускной квалифицированной работы: процесс создания хореографических композиций с использованием театрализации.

Предмет данной выпускной квалифицированной работы: вариативность использования театрализации в современных хореографических композициях.

Задачи работы:

1. Изучить литературу по теме исследования.
2. Выявить специфику постановочной работы в профессиональных эстрадных танцевальных коллективах.
3. Ознакомить будущих хореографов – руководителей танцевальных коллективов с основными методами и законами драматургии в хореографии.
4. Представить ряд примеров использования средств театрализации, которые могут обогатить и сделать более содержательными и интересными визуально хореографические композиции.
5. Сделать выводы о том, какие методы позволяют наиболее успешно использовать при постановке хореографии возможности театрализации
6. Обратить внимание на такой важный момент работы хореографа, как взаимодействие с непосредственными исполнителями.

Ключевые слова: ХОРЕОГРАФИЯ, ТАНЕЦ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ, ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА, ДРАМАТУРГИЯ, СЦЕНАРИЙ, АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО, ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА, ПОСТАНОВКА, ШОУ-ПРОГРАММА, ЗРЕЛИЩНОЕ ИСКУССТВО.

В данной работе использованы следующие методы исследования:

- *теоретические*: анализ научной литературы по теме исследования, моделирование содержания хореографической композиции и выбор художественных средств его воплощения, проектирование этапов работы над хореографической миниатюрой, прогнозирование результатов реализации художественно-творческого проекта;

- *эмпирические*: наблюдение за репетиционной деятельностью педагогов-хореографов, постановка хореографических миниатюр, создание сценариев и драматургической основы для хореографических композиций.

Методологической основой работы выступили:

- теории хореографического искусства (Р.Захаров, И.Богданов Ф.Лопухов);

- театрализации в хореографических композициях (М.Бурн, А.Духова, А.Сигалова, Б.Эйфман, М.Экк).

Практическая значимость работы заключается в возможности использования театрализации постановщиками и специалистами в области хореографии, которые хотели бы развить и усовершенствовать свои навыки в области постановки танцевальных номеров и программ, как теоретических выводов автора, так и его практических наработок.

Выпускная работа может служить как учебное пособие для хореографов и балетмейстеров. В ней собраны основные понятия и положения необходимые для театрализованных постановок. Ведь танец – это не просто набор движений под музыку, это целая система, наука и история, которая никак не обходится без навыков актерского мастерства, и необходимых навыков режиссера-постановщика.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПОСТАНОВКАХ

1.1 Понятие хореографии, ее основные приемы и выразительные средства

Хореографией называется «искусство или практика конструирования последовательностей движений физического тела (или их изображений), в которых присутствуют движение и пластическая форма». В настоящее время хореография применяется в совершенно различных сферах, к которым относятся, прежде всего, театр, а также шоу-бизнес, кинематография, спорт (гимнастика, фигурное катание), музыкальное творчество (оркестр, хор, эстрада) и в различных смежных видах искусства.

Что бы наглядно выяснить, что отнести к основным выразительным средства танца и хореографии, рассмотрим этот вопрос более подробно.

Важная роль в танцевальном произведении (балет, номер или шоу-программа) отводится хореографическому тексту, сочинение которого является первостепенной задачей балетмейстера. Этот текст иначе можно назвать хореографической лексикой. Как письменный текст является «плотью» романа или пьесы, так созданная хореографом последовательность движений – это основное содержание хореографического произведения. Лексика выражает национальную, социальную, профессиональную, возрастную принадлежность человека – это средство характеристики действующих лиц. Жест, удивление, забавная повадка зверя все, что останавливало на себе внимание человека, становилось материалом для танца. Из набора движений рождались образы радости, ярости, отчаяния. Источником многих танцев является шаг и бег. Почти все танцевальные ходы имеют в своей основе шаг или бег.

Движения, в которых нет образной или внешней связи с замыслом танца, выглядят лишенными смысла, чуждыми хореографическому

произведению. Поэтому постановщику номера или программы стоит избегать в своем подходе к сочинению танца формального составления пластического «текста» из случайных движений и неоправданных трюков. Действуя так и не создавая некую концепцию своего произведения, он не сможет добиться передачи внутреннего содержания танца и его идеи. Вообще, искусству хореографии претит «технологический» подход, когда движения нанизываются одно на другое по принципу внешней красоты или удобства. Это подходит для спорта, но лишает танец творческого наполнения. Напротив, «наполненное» конкретным чувством движение становится ярким, выразительно-зрелищным движением. Хореографическая лексика, подчиненная замыслу и некой идее номера, приобретает особую яркость и выразительность. Не важно, сколько исполнителей занято в номере - у каждого героя должна быть своя хореографическая лексика, своя пластика, свои жесты, позы. Они могут повторяться или чередоваться, но должны содержать элемент индивидуальности.

Создавая танцевальный номер, постановщику нужно понимать, что он опирается на основной инструмент танцовщика – его тело, который позволяет облекать в физическую форму и транслировать зрителю идею, мысли, чувства, показывает отношения между людьми и между людьми и предметами. В последние годы часто на сцене можно увидеть движения, которые используются людьми в каждодневной жизни, не являющиеся сугубо танцевальными, но главным содержанием «словаря» хореографа, из которого складывается его постановка, должны быть движения специально оформленные, выбранные и обработанные эстетически и создающие особый художественный эффект.

Существует ряд вариантов уже сформированной хореографической лексики, который может быть использован постановщиком: классический танец, танец модерн, характерный танец, историко-бытовой танец, бальный танец, элементы гимнастики, спорта, пластика, пантомима, жесты. Чаще всего в хореографических постановках, включая номера для эстрады и шоу,

пластический материал является сочетанием всех вышеперечисленных направлений и может, в зависимости от фантазии балетмейстера, включать его собственные идеи и «ноу-хау».

Важным моментом для постановщика является композиция предполагаемого номера и предполагаемое взаимодействие его участников. Как правило, эти важные составляющие работы хореографа обдумываются им заранее и существуют в тесной взаимосвязи с идеей, сценарием и драматургией хореографической композиции. Большинство названий и прообразов композиций заимствованы хореографией у музыки, как более старинного и совершенного с точки зрения образно-математической организации вида искусства, только в танце эти абстрактные понятия перенесены в пространственные рамки.

Существует ряд способов композиционной организации хореографического текста. Самым распространенным является гомофоническое развитие. В этом виде многоголосья главенствует один голос, в то время как все остальные голоса выполняют подчиненную роль. Обычно в хореографической композиции гомофонический прием подразумевает постановку танца с солистом и кордебалетом, который его аккомпанирует. Внутри этого приема также возможные разные вариации:

1. Унисон (все танцуют на одну тему, исполняя одинаковые или схожие движения, но солист физически отделен от остальных исполнителей, он находится в центре сцене или ближе к зрителю).

2. Контраст (в этом случае солистом исполняется хореографическая тема, в то время как все остальные танцуют другой «текст», который выгодно оттеняет или усиливает зрелищность и эмоциональное воздействие сольной партии).

3. Аккомпанемент (здесь солист танцует некую хореографическую тему, в то время как кордебалет работает на то, чтобы поддержать, размножить создаваемый им образ. Кордебалет может исполнять те же

движения что и солист, но выборочно, повторяя только самые важные с точки зрения идеи композиции и самые зрелищные).

4. Переключка (в этом типе организации солисту достается основная хореографическая тема, которая после него в точности повторяется кордебалетом, в то время как солист делает паузу в танце).

5. «Basso ostinato» (вслед за старинным музыкальным термином, в этом случае кордебалет многократно повторяет одно и то же движение или комбинацию, в то время как на его фоне солист исполняет свою тему).

Следующим основополагающим приемом, которым очень часто пользуются постановщики хореографии, является полифония. Полифония это вид многоголосья, основанный на одновременном, гармоничном сочетании и развитии рядом самостоятельной мелодии. К способам, основанным на полифонии, относятся:

1. Имитация (исполнитель показывает один пластический мотив, который после него воспроизводят, повторяя точно или с небольшими вариациями, другие несколько исполнителей, в то время как первый танцовщик продолжает дальше начатую им тему).

2. Контрапункт (в этом случае идет проведение нескольких тем, не противоборствующих друг другу – так называемый «согласный» контрапункт», или исполняется несколько тем, который отличаются друг от друга настроением и содержанием – так называемый «контрастный» контрапункт).

3. Переключка (подразумевает исполнение несколькими танцовщиками, одновременно или последовательно, одинакового движения в разных местах сцены).

4. Перехват (хореографическая тема исполняется одним исполнителем, затем ее «подхватывает» второй, через определенный интервал времени – третий и т.д., но заканчивают танцевальную и музыкальную фразу они вместе).

5. Множественность (пластический мотив выполняется одним исполнителем, затем его повторяют еще несколько танцовщиков, затем к ним присоединяется еще группа и т.д.).

6. Волна (одно движение повторяется каждым танцовщиком по очереди в одном и том же темпе сразу после того, как одно выполнено предыдущим).

Говоря о сути хореографии и ее театрализации, важно понимать, что есть такие понятия в теории танца как пластический мотив и хореографическая тема. Движение должно наполняться смыслом, чтобы не быть просто гимнастической демонстрацией неких трюков и пластических элементов. Смысл движения может опираться на сюжет номера, его фабулу или на музыкальную тему и настроение. При этом, следуя за одним из основных принципов театральности, пластика и хореография почти всегда поднимаются до уровня художественного обобщения, не показывая жизнь или человеческие взаимоотношения в чисто бытовом ключе и избегая «бытоподобия».

В отношении к хореографической композиции, как к театрализованному действию, важную роль играет понимание того, что сценический танец является постижением жизни человеческого духа. При этом, даже если постановщик не создает масштабный балет на философскую или литературную тему, такое отношение к хореографии позволит ему создавать более эмоциональные, насыщенные и выразительные композиции.

Кроме того, в хореографии, как и других вида искусства вообще и театрального искусства, в частности, сценическое действие является отражением действительности в творчески обработанных формах и образах. Не зря пластика, пантомима и жест становятся ключевыми выразительными элементами хореографического произведения – будучи лишена слова, которое обычно в театре передает основную суть конфликта и характеризует образы персонажей, хореографическая композиция строится

на пластической выразительности тела артиста и придуманных постановщиком движениях, отражающих его идею или раскрываемый в хореографии сюжет. При этом мы осознаем, что в танце сложнее показать какие-то события или бытовые сюжеты, но зато он дает огромные возможности для выражения эмоций и внутренней жизни человека.

Пластический мотив является первоэлементом образа в хореографии. Построение образа, как одного из ключевых элементов театрализации, происходит на основе «множества пластических мотивов, которые повторяются в композиции в разнообразных сочетаниях и представляют собой сложную движенческую и смысловую структуру»[16]. Каждый пластический мотив также является самостоятельным «кирпичиком», из которых складывается постановка, и имеет свой смысл, который зависит от созданной балетмейстером цепи движений, которые являются хореографической темой (или темами) и на которых основывается своеобразие спектакля.

Создание повторяющихся танцевальных лейтмотивов – это еще один элемент театрализации, который необходимо использовать при постановке хореографических композиций. Хореограф не просто сочиняет красивые комбинации, он создает законченное пластическое произведение, в котором в танце заложен некое, пусть и зачастую абстрактное, содержание. Кроме того, танцевальные мотивы – это характеристики персонажей, участвующих в номере, выражение их индивидуальности.

Хореографические темы являются носителями художественной мысли и идей автора композиции. В них должны присутствовать такие качества как «характерность, индивидуальность, узнаваемость, закономерность, оформление, повторяющиеся элементы. Федор Лопухов отмечал: «Нужно чтобы хореографическая тема повторялась, усложнялась, развивалась или даже менялась в зависимости от сценической ситуации» [23].

Размещение танцовщиков на сцене и создание хореографических рисунков – это тоже один из ярких элементов театрализации, который

близок к искусству мизансценирования в драматическом театре. Только в хореографии исполнители гораздо чаще передвигаются и создают все новые и новые композиции и рисунки.

Нам часто приходится видеть, как в танце исполнители то стоят к нам лицом, то поворачиваются в профиль, то и вовсе разворачиваются спиной. Все эти положения можно объединить под общим понятием ракурса, где ракурс – это «точка зрения из центра зала на танцующего». Несомненно, что от владения постановщиком хореографических композиций искусством размещения артистов, создания нужных ракурсов и рисунков, во многом зависит насыщенность и интересность для зрителя его произведения. То есть, как и в любом визуальном искусстве, разнообразие формы и пластических мотивов в хореографии не менее важно, чем ее содержание.

Отметим, что балетмейстеру нужно всегда действовать и мыслить «от» танцовщиков, которые и будут воплощать на сцене созданные им танцевальные образы, делая их убедительными, яркими, эмоциональными. Каждую часть хореографического произведения нужно четко простроить, как архитектурное сооружение, расставив артистов по сцене, в нужных местах сцены и ракурсах и увидев, как будет смотреться результат. Так складывается композиция танца, которая включает в себя ряд компонентов, к которым, прежде всего, относится пластика и умение хореографа грамотно распоряжаться сценическим пространством. Вокруг танцевального рисунка композиции аккумулируются и другие элементы театрализации: драматургия (содержание), музыка, жесты, мимика, сценическое оформление, которые подчинены одной общей задаче – выразить задумку постановщика и раскрыть в танце некий конфликт или показать эмоциональное состояние героев[9].

1.2 Драматургия хореографической композиции

Соблюдение основных законов построения драматургического произведения является обязательным как для сюжетных постановок, так и для бессюжетной хореографии, т.к. в них всегда есть необходимость донести до зрителя некую тему или идею или показать эмоциональное состояние человека. Говоря об этих законах, мы понимаем, что в хореографической композиции должны сочетаться в гармоничных пропорциях и взаимозависимости следующие составляющие, взятые из драматического театра:

1. Экспозиция (которая должна быть по возможности ясно и доходчиво «сформулированной», чтобы задать тон всему действию и правильно настроить зрителя).

2. Завязка (в завязке, как и в пьесе или опере, нужно очертить основной конфликт – сюжетный или чисто пластический).

3. Развитие действия (некая последовательность событий, данных в танцевальной и музыкальной разработке, которая ведет действие к его высшей точке).

4. Кульминация (вершина драматургического развития хореографической композиции, которая должна быть яркой и запоминающейся, прежде всего, с точки зрения пластики и сильнее всего воздействовать на зрителя и оставаться у него в памяти).

5. Развязка (органически подготавливается всем предыдущим ходом хореографического действия и должна быть логически связана и обусловлена со всеми этапами развития пластического наполнения номера).

Научиться правильно использовать законы композиции, уместно и продуманно их применять – это одно из самых непростых умений, которым нужно овладеть балетмейстеру. Кроме того, как и мастерство создания хореографического текста, владение драматургией – это особый талант. Замечательно то, что одна и та же музыка, одна и та же литературная

основа, в зависимости от идей постановщика, могут повести его совершенно по разному пути и подсказать сочинителю композиции особые драматургические ходы и формы воплощения. Сочетание наработанных навыков, изобретательности, знания приемов и законов театрализации, умения их использовать с природными данными и опытом позволят постановщику создавать яркие и художественно неповторимые танцевальные сочинения.

Вторым важнейшим компонентом хореографического произведения (и элементом театрализации) после драматургии, который нужно учитывать при постановке хореографии, является музыка. С древнейших времен танец был как бы зримым выражением музыки, так остается и по сей день. Несомненно, «музыка и танец существуют по общим законам, но, если танец живет во времени и пространстве, то музыка только во времени. Синтез музыки и танца дал человечеству такое прекрасное искусство – классический балет»[21].

На практике балетмейстеры–постановщики практикуют использование двух способов сочинения танцев: одни используют уже написанное музыкальное произведение, другие ставят хореографию, работая с композитором. К сожалению, очень немногим удастся, по ряду объективных причин, сотрудничать с композиторами (хотя это и более интересный случай), поэтому мы будем опираться на вариант, где хореограф использует уже готовое музыкальное произведение, чаще всего не предназначенное для театра. Самое важное здесь усвоить, что музыка создается по тем же самым, уже перечисленным нами, универсальным законам драматургии, то есть каждая музыкальная пьеса (независимо от жанра, формы и объема) имеет экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку, которые должны совпадать с танцевальными.

Третий компонент хореографического произведения – это непосредственно пластика, которая передает содержание, заложенное автором в танец, а также служит раскрытию образов и характеров

действующих лиц. Такая хореографическая речь, с помощью которой «высказываются» персонажи хореографической композиции, называется «текстом» танца.

Четвертый компонент, о котором мы уже сказали несколько слов и далее еще вернемся – это рисунок танца, т.е. перемещение танцующих по сценической площадке и организация ими разнообразных танцевальных фигур.

Обратимся подробнее к каждому из указанных элементов, которые являются не просто технологическими составляющими хореографической композиции, но и представляют собой элементы театрализации, которые делают простую последовательность пластических элементов произведением зрелищного искусства.

Экспозиция. Назначением экспозиции является введение зрителя в действие, знакомство его с предлагаемым сюжетом и с его действующими лицами. Так, во время экспозиции, смотря на исполнителей и слушая музыку, можно понять, к какой национальности, эпохе или роду деятельности принадлежат предлагаемые персонажи. Также сразу становится очевидным жанр поставленного танца – народно-сценический, характерный, фольклорный, классический, эстрадный, контемпорари, модерн и т.д. В экспозиции хореографу нужно настроить зрителей на восприятия того или иного танцевального стиля. Экспозиция может быть не самой первой частью хореографического произведения, ей может предшествовать пролог, но традиционно она идет в начале. На этом этапе конфликт (который всегда присутствует в сценическом произведении) может быть еще очерчен пунктиром.

Завязка. Здесь мы уже сталкиваемся с некой проблемой, которую хореограф должен наметить как можно более четко (но образно). В этой части танец нужно, прежде всего, построить интересно композиционно и ввести несколько планов. В завязке происходит обычно знакомство персонажей или, если в номере нет сюжета, представление зрителям

хореографических тем. Исполнители размещаются на сцене по определенному автором рисунку, и начинается пластическое действие.

Отметим, что понятия завязки, конфликта, кульминации и т.п. не всегда обозначают некие бытовые или конкретные действия персонажей. Танцевальная композиция может быть бессюжетной или представлять абстрактную идею (например, народный танец без коллизии), но сама музыка всегда содержит некое эмоциональное и драматургическое развитие, которое нужно учесть и представить в пластике. В этом и заключается театрализация.

Развитие действия представляет собой продолжение завязки и подводит его к кульминации, которая является эмоциональной и зрелищной вершиной хореографической композиции. На этом драматургическом этапе (всегда вслед за музыкой) нарастает динамика действия, происходят ключевые события сюжета (если постановка подразумевает сюжет) или идет самый яркий пластический отрывок.

Каждый постановщик сам решает, каким образом он осуществит переходы от одного драматургического этапа к другому. С точки зрения законов театрализации надо учитывать, что экспозиция и завязка не должны по длительности и содержательности «перевешивать» развитие действия, и что все музыкальные акценты им четко услышаны и правильно распределены по хореографическому действию. Несомненно, «развитие танца, как и его завязка, определяются замыслом и содержанием хореографического произведения, а также музыкой»[17].

Кульминация – является самой яркой частью хореографической постановки. Это наивысшая точка развития драматургии. По построению композиция должна быть интересной, многоплановой, насыщенной хореографической лексикой, позами, различными ракурсами, жестами. Кульминация – это вершина музыкально-хореографического действия, подготовленная экспозицией, завязкой и развитием действия. Текст – движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – в

своем логическом построении приводит к этой вершине. Следует отметить, что кульминация может быть построена как с использованием всех перечисленных компонентов, так и решена только с помощью текста или с помощью рисунка.

Развязка – завершение самого действия. Развязка может произойти сразу же после кульминации, неожиданно для зрителя, а может произойти постепенно. Сама развязка это итог самого рассказа. Должна логически вытекать из всего хода танцевального действия, быть подготовленной им. Она должна завершить мысль, поставить ясную точку. Иногда внезапную остановку, обрыв танца называют развязкой. Это неверно. Если развязка не была подготовлена всем логическим развитием произведения от экспозиции до кульминации, то танцевальное сочинение невозможно считать завершенным.

Законы драматургии и театрализации требуют, чтобы хореограф-постановщик подчинял все составляющие драматургии, хореографию и композицию своего сочинения единому замыслу, который определяет законченность произведения, его художественную целостность. Искусство балетмейстера состоит в том, чтобы изучить теоретические законы искусства хореографии и, шире, театрального жанра, и научиться использовать их на практике.

Важно отметить, что развитие хореографической драматургии произведения – как 5-минутного номера, так и большого шоу или многоактного спектакля – происходит в определенных временных рамках. Раскрывая тему номера, нужно помнить о внутреннем темпе действия, чтобы оно не было вялым и скучным. При этом нужно также учесть, что в сюжетной композиции необходимо выделить время для знакомства зрителя с перипетиями, героями, сюжетной канвой и т.п.

1.3 Рисунок танца, музыка и сценическое оформление как важнейшие элементы хореографической композиции

Рисунком танца, как мы уже кратко отмечали, является расположение и перемещение исполнителей по площадке сцены. Рисунок танца, как и вся композиция должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Необходимо отметить, что рисунок танца и сам танцевальный текст связаны неразрывно.

Важно, чтобы построение и развитие танцевального рисунка происходило логично и работало на придание дополнительного колорита самому пластическому тексту. То есть, по аналогии с драматическим спектаклем, важно не только то, какой текст произносит актер, но и с какой интонацией, как он в этот момент себя ведет, какими жестами и мимикой его сопровождает.

Как и драматургическое развитие действия (сюжета) композиции должно быть логичным, также хореографу надо прослеживать логику и в рисунке: предыдущее построение должно быть связано со следующим, переходы и перестроения должны быть музыкальными и продуманными. При этом и некая «недоговоренность», размытость рисунков или неожиданность переходов могут быть выражением творческой задачи, поставленной постановщиком. Вообще, любое движение танцовщиков по сцене (особенно в бессюжетных композициях) – это способ воздействия на зрителя. Поэтому хореографу нужно добиваться того, чтобы рисунки и композиция танца соответствовали его задумке, характеру каждого момента сценического действия и музыкальному настроению, а не противоречили им. В этом заключается одна из сложных задач театрализации хореографической композиции.

С музыкальной точки зрения рисунок танца находится в прямой зависимости от музыкального материала, выбранного для сочинения

данного номера или спектакля. Должна быть достигнута гармония между характером и образами музыки, ее стилем и темпоритмом. Обычно начало новой музыкальной фразы обозначает и начало фразы танцевальной. Если в музыке определенная мелодия или фраза повторяются – в пластическом наполнении композиции это обычно учитывается и отражается (либо в повторе, либо в соответствующем уже предложенного рисунка).

Рисунок танца должен соответствовать характеру музыки. Например, лирический вальс требует плавного, неторопливого, если можно так сказать, напевного рисунка, а острый, четкий характер мазурки заставит балетмейстера обратиться к рисункам стремительным, с динамичным продвижением, резкими поворотами, неожиданными изменениями в направлении движения. Это не означает, что вальс и мазурка не могут иметь один и тот же рисунок. Круг может быть и в вальсе и в мазурке, но характер рисунка в лирическом вальсе будет отличаться от мазурки, более динамичной, темпераментной, порывистой.

Необходимо найти соответствующее выражение в танцевальном рисунке темпу музыкального произведения и его динамике. Темпом определяется не только то, насколько быстро выполняют танцовщики движения и комбинации, но и то, как они перемещаются по сцене, а также весь характер произведения в целом. Лирический вальс или современная танцевальная композиция – они сразу определяют не только стиль постановки, но и разный характер движения и рисунков. Поэтому постановщику нужно учитывать, что следование музыкальному темпоритму и динамике также являются способами театрализации и придания своеобразия и выразительности танцу. Кроме того, если в музыке отчетливо слышны лейтмотивы и настроения – они должны находить свое отражение и в танцевальной лексике, композиции, рисунке танца.

Важно знать, что переходы – это не только способ связать между собой комбинации (как, например, в гимнастике). В сознании хореографа переход должен выглядеть как некий «мостик», который связывает все

рисунки его композиции именно в эту последовательность. Отличие перехода от рисунка состоит в том, что переход имеет текущую форму, а рисунок – устойчивую. Если убрать из танца переход, то суть танца не измениться, а если заменить рисунок, то измениться весь танец.

В целом, невозможно поставить хореографическую композицию, рассматривая рисунок в отрыве от лексики, танцевального языка. Они тесно связаны. Если рисунок прост и лаконичен, его развитие достигается путем усложнения танцевальных движений, а там, где основным выразительным средством является динамично развивающийся рисунок, движений мало и в большинстве случаев они носят характер ходов.

Распределение танца по сценической площадке зависит от многих факторов, но прежде всего от той задачи, которую ставит перед собой балетмейстер в данном танцевальном номере. Он должен умело сосредоточить внимание зрителя на том эпизоде, который является для него наиболее важным.

Немаловажную роль в выразительных средствах танца отводится костюму, декорациям и поставленному свету. Хореограф постановщик либо сам изготавливает и продумывает эскизы будущих костюмов и декораций, или работает в содружестве с художником. Костюм должен полностью передавать образ, который отображает исполнитель. Также костюм должен давать исполнитель свободу для движения. Костюм для зрителя отображает первичное представление о танце. В первую очередь, зритель рассматривает, что одето на исполнителе. Также нужно тщательно выбирать цветовую гамму для костюмов, так как на сцене костюм может быть потерян и в полной мере не отображать мысли балетмейстера.

Декорации нужны для создания той атмосферы, в которую хочет погрузить балетмейстер зрителей. Но декорации, как правило, используются для спектаклей или перформансов. Для коротких хореографических номеров или композиций декорации не так нужны, но если этого требует

замысел или идея чтобы лучше передать ее зрителю, то декорации используются.

Сценический свет в танце дополняет декорации, которые приобретают законченность, легкость, волшебность. Световое оформление может быть выстроено различно, здесь можно пофантазировать. Свет может быть выстроен просто без переходов или иметь сложную организацию с различными переключениями, цветового оформления, и с множественными переменами по ходу действия. Любое хореографическое произведение должно заинтересовывать зрителя, делать его соучастником действия, заставлять сопереживать происходящему на сцене.

Сочиняя сюжет, замысел для хореографического номера, придумывая хореографический текст, балетмейстер должен всегда находиться в поиске выразительных средств танца, которые ярким и интересным способом отображают его замысел, искать новые решения композиционных переходов, использовать различные уровни планов сценической площадки.

ГЛАВА 2. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИЦИЯХ

2.1 Тема, идея, драматургия хореографической постановки

Тема выпускной квалифицированной работы: возможности использования театрализации в современных хореографических постановках.

Практическая часть работы состоит из двух хореографических композиций: «Белая ворона» и «Ад».

Идея создания хореографических композиций – показать богатые возможности использования театрализации в постановках балетмейстера. Передача в танце различных эмоций и переживаний героев - исполнителей на сцене.

«Белая ворона»

Тема танца – не быстрый, в умеренном ритме танец, в стиле современной хореографии с элементами классического танца и контемпорари.

Идея композиции заключается в том, что в современном мире люди очень похожи друг на друга, живут «по стандарту», по «стадному» принципу. Те, кто выделяется из «толпы» и не похож на других, часто остаются непонятыми и отвергнутыми обществом. К таким людям подходит выражение «белая ворона», так называют тех, кто не похож на всех. Именно конфликт общества и личности ярко выражены в этой постановке.

Белая ворона – это может быть как непонятый гений или наоборот, личность, отстающая в развитии. Общество крепит «ярлыки» еще до того, как человек сказал что-либо или сделал. Наша внешность часто не совпадает с нашим внутренним миром, только пообщавшись можно узнать, что у человека внутри. Но в наше время люди настолько загружены своими проблемами и работой, что очень часто просто нет времени узнавать

другого человека, и уж тем более, что там у него внутри. Кто-то, взглянув один раз на человека, решил для себя, что он ему не по душе, по каким-то внешним признакам. В разговоре с собеседником, поделился своим умозаключением. Собеседник, не желая проверить догадки первого, приходит к такому же выводу. И пошла цепочка «сарафанного радио». Один - одному, другой – другому. В итоге, большинство из коллектива имеют одинаковую, к сожалению, не обоснованную точку зрения к одному человеку.

Сюжет постановки: в постановке происходит конфликт между «толпой» и личностью, где «толпа» принуждает личность быть как все. Но личность не поддается и призывает «людей из толпы» быть неповторимыми и индивидуальными. В развязке сюжета «люди из толпы» в конце концов принимают политику индивида и срывают с себя маски заурядных, одинаковых людей.

«Ад»

Тема танца – ритмичный, агрессивный, резкий танец в стиле современной хореографии.

Идея композиции заключается в том, что зло всегда будет наказано. И каждое злое деяние будет пресечено и осуждено по всем законам, и не только «земным».

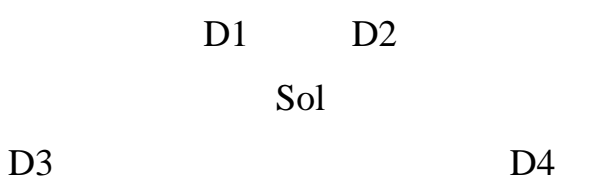
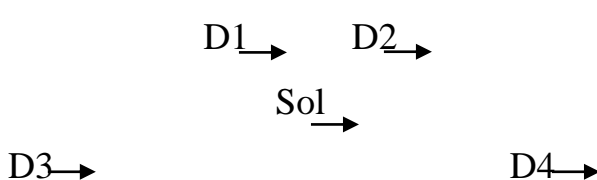
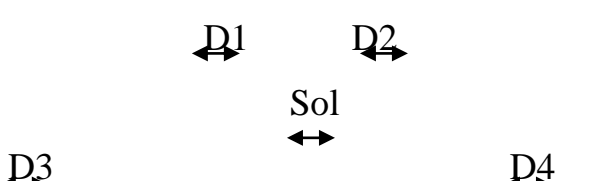
Что такое Ад? В каждой религии свое понятие, но однозначно это посмертное место для грешников, которое противопоставляется раю, в нем происходят страдания и мучения с душами умерших. Из ада не выбраться, об этом повествуют многие мифы и предания. Даже если какой-то душе это и удавалось, то ни к чему хорошему это не привело.

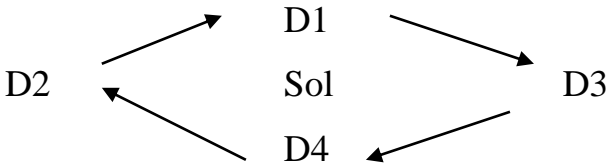
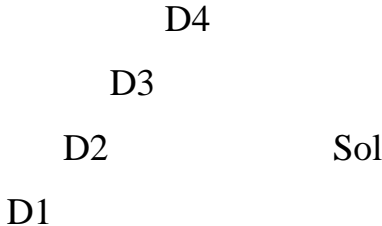
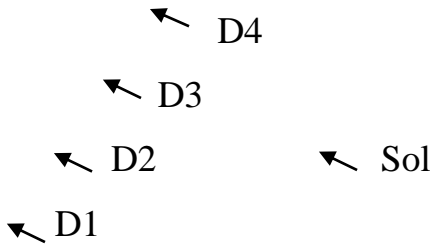
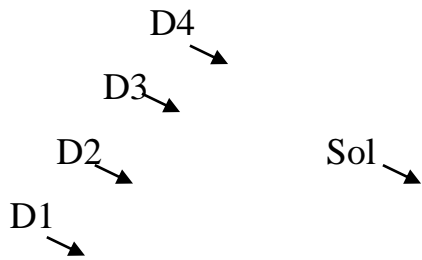
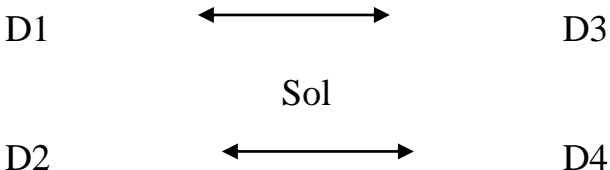
Сюжет постановки: душа попадает в Ад, где ее терзают в наказание Демоны. Кульминацией постановки является то, что в какой-то момент, душе удастся сбежать, но Демоны ее вскоре настегают и все-таки казнят.

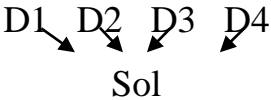
2.2. Описание характерных, танцевальных лексических движений

Sol – Солирующая исполнительница, D1 – исполнительница 1, D2 – исполнительница 2, D3 – исполнительница 3, D4 – исполнительница.

«Ворона»

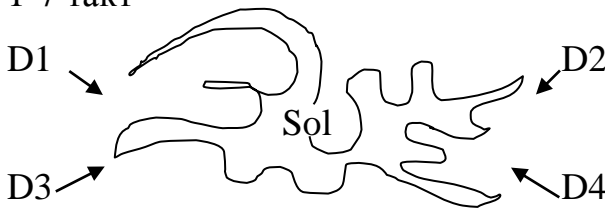
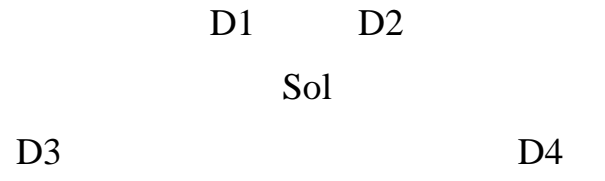
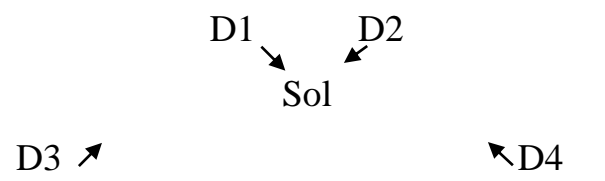
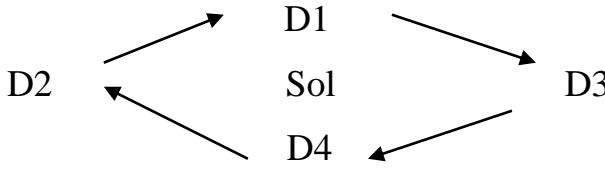
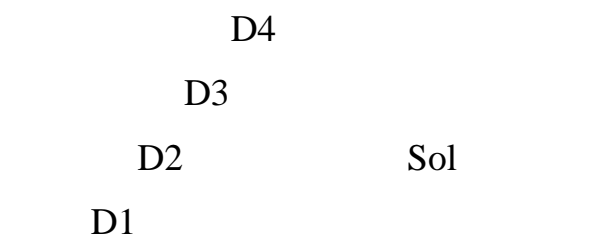
<p>1-8 такт</p> 	<p>Вступление. Все исполнительницы выходят на сцену маленькими медленными шагами с опущенной головой. Второстепенные исполнительницы встают в полукруг, солистка в центре.</p>
<p>8-16 такт</p> 	<p>1 куплет. Все исполнители синхронно поднимают поочередно руки в виде крыльев, делают гранд - батман левой ногой в сторону.</p>
<p>16-48 такт</p> 	<p>«Змейкой» из стороны в сторону корпусом садятся в пlyinge. Синхронно исполнители делают «ронд-жете» с согнутым коленом с обеих ног. Лево́й ногой делают «ронд-жете» с руками ведя одна по другой против часовой стрелки. Делают «гранд-батман» лево́й ногой и поворачиваются.</p>

<p>48-72 такт</p> 	<p>Проигрыш: по кругу несинхронно танцовщицы выполняют хаотично движения головой и руками, солистка в центре круга.</p>
<p>72-80 такт</p> 	<p>2 куплет: танцовщицы выстраиваются в диагональ справа, солистка напротив в левом переднем углу.</p>
<p>80-88 такт</p> 	<p>Танцовщицы делают препарасьон и перекидное жете.</p>
<p>88-96 такт</p> 	<p>Вращениями возвращаются на свои исходные места. Исполняют танцевальную комбинацию и уходят «в пол».</p>
<p>96-104 такт</p> 	<p>Делают гранд-жете на полу, гранд-батманом встают и меняются местами, делая жете ан турнан.</p>

<p>104-122 такт</p> 	<p>Проигрыш: энергично и резко исполняют танцевальную комбинацию.</p>
<p>122-154 такт</p> <p>D1 D2 D3 D4</p> <p>Sol</p>	<p>Припев: энергичная часть, танцовщицы исполняют комбинацию</p>

«Ад»

Sol – Солирующая исполнительница, D1 – исполнительница 1, D2 – исполнительница 2, D3 – исполнительница 3, D4 – исполнительница.

<p>1-7 такт</p> 	<p>Вступление: Выбегает солистка, мечется хаотично по сцене, по четырем углам сцены выходят остальные исполнители</p>
<p>7-15 такт</p> 	<p>1 куплет: исполнители заковывают солистку в оковы и встают по четырем сторонам от нее. Выполняют синхронно танцевальную комбинацию.</p>
<p>15-19 такт</p> 	<p>Припев: исполнители падают в пол и ползут по направлению к солистке.</p>
<p>19-22 такт</p> 	<p>Проигрыш: исполнители двигаются по кругу вокруг солистки и обвязывают ее веревками.</p>
<p>22-26 такт</p> 	<p>2 куплет: исполнительницы выстраиваются в диагональ, солистка напротив. Делают танцевальную комбинацию. Сольетка связана, концы веревок у каждой исполнительницы в руках.</p>

<p>26-34 такт</p> <p>D4</p> <p>D3 Sol →</p> <p>D2</p> <p>D1</p>	<p>Припев: солистка освобождается от веревок, делает гранд-пирует, в правую сторону – жете ан турнан и танцевальную комбинацию. Остальные исполнительницы медленно двигаются в сторону солистки.</p>
<p>34-38 такт</p> <p>D4 D3</p> <p>D2 Sol D1</p>	<p>Проигрыш: исполнительницы хватают солистку, ведут в центр зала. На финальный аккорд ставят солистку на колени</p>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На материале теоретического исследования и проделанной практической работы автор пришел к следующим выводам:

- театрализация является важнейшим элементом хореографической композиции;
- включение в хореографическую постановку элементов театрализации дополняет и обогащает ее пластическое содержание и выводит его на новый эстетический и художественный уровень;
- помимо непосредственно балетмейстерского искусства хореографу-постановщику необходимо владеть искусством драматургии, мизансценирования, композиции, использования сценического оформления, пантомимы и жеста, которые и представляют собой выразительные средства театрализации;
- драматургия даже небольшого по объему танцевального номера имеет большое значение, т.к. логика развития хореографического и музыкального материала имеют большое значение для успеха постановки;
- композиции необходимо уделять очень большое внимание при работе над хореографической постановкой, т.к. умение распределить исполнителей по сцене и задействовать различные «рисунки» позволяет сделать номер зрелищным и интересным;
- также важной составляющей мастерства балетмейстера в использовании средств театрализации является внимание к музыке и учет ее стиля, характера, темпоритма при создании хореографической композиции;
- сценическое оформление (бутафория, костюм, декорации) – это важнейший инструмент для создания визуального образа, которым хореограф-постановщик может выгодно дополнить впечатление от танца;
- пантомима и жест также являются действенными средствами театрализации хореографического произведения, т.к. позволяют добавить

эмоциональности танцу и внести оригинальные черты в пластические образы исполнителей;

- если при создании хореографического произведения любой сложности, будь то номер для шоу или многоактный балет, постановщик использует не только пластику и комбинирование движений, но и перечисленные выше элементы театрализации, его постановка становится настоящим произведением искусства, выразительным, оригинальным и интересным для зрителя.

Танец – это не просто набор движений под музыку, это целая система, наука и история, которая никак не обходится без навыков актерского мастерства, и необходимых навыков режиссера-постановщика.

Танец может стать смыслом жизни, ведь он помогает раскрепоститься и приобрести гармонию с самим собой. Это помогает человеку приобщиться не только к определённом виду искусства, но и к определённой культуре в целом.

В данной работе были использованы основы постановки хореографических номеров, которые могут быть представлены в рамках шоу-программ и театрализованных концертов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М.: МГАХ : РАТИ-ГИТИС, 2009. 272 с.
2. Александрова Н.А. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. СПб: Лань, 2011. 624 с.
3. Алексидзе Г. Школа балетмейстера. Уроки мастера. М.: ГИТИС, 2013. 176 с.
4. Барба Э., Савареже Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 320 с.
5. Барышникова Т. Азбука хореографии. СПб: Респекс, 1996. 254 с.
6. Бахрушин Ю. А. История русского балета. СПб.: Планета музыки, 2009. 302 с.
7. Безуглая Г.А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа. Учебное пособие. СПб: Планета музыки, 2015. 272 с.
8. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера. СПб: Изд-во СПбГАТИ, 2004. 320 с.
9. Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. СПб: Изд-во СПбГАТИ, 2009. 430 с.
10. Ваганова А. Я. Основы классического танца. СПб: Планета музыки, 2007. 191 с.
11. Валукин Е.П. Методика преподавания хореографических дисциплин. М.: ГИТИС, 2003. 123 с.
12. Васенина Е. В. Российский современный танец. Диалоги. М.: Emergency Exit, 2005. 264 с.
13. Есаулов И.Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера. Ижевск: Удмуртский ун-т, 2000. 320 с.
14. Зайфферт Д. Педагогика и психология танца. Заметки хореографа. СПб.: Планета музыки, 2012. 128 с.

15. Зарипов Р.С., Валяева Е.Р. Драматургия и композиция танца. Взгляд из зрительного зала. СПб: Планета музыки, 2015. 205 с.
16. Захаров Р. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 2004. 428 с.
17. Захаров Р. Работа балетмейстера с исполнителем. М.: Искусство, 2004. 64 с.
18. Кари П. Балет и драма. Л.: Искусство, 2006. 293 с.
19. Козлов Н. И. Пластическая выразительность как один из определяющих компонентов в создании художественного образа. СПб.: Композитор, 2006. 20 с.
20. Колесниченко Ю.В. Инструменты хореографа : Терминология хореографии. Киев: Освіта України, 2012. 660 с.
21. Красовская В. История русского балета. СПб: Лань, 2009. 408 с.
22. Лебедева Г. Д. Балет: семантика и архитектоника. СПб.: Планета музыки, 2007. 160 с.
23. Лопухов Ф.В. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 46 с.
24. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Учебное пособие. СПб: Планета музыки, 2016. 520 с.
25. Панферов В. И. Мастерство хореографа: учебное пособие. Челябинск : Полиграф-Мастер, 2009. 160 с.
26. Панферов В. И. Основы композиции танца. Челябинск, 2001. 132 с.
27. Сапогов А.А. Школа музыкально-хореографического искусства. Учебное пособие. СПб: Планета музыки, 2014. 264 с.
28. Сироткина И. Абстрактный танец и его восприятие // Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 156–166 с.
29. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 320 с.
30. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. М.: Просвещение, 2001. 192 с.
31. Судакова М.В. Композиция танца: методические рекомендации для руководителей хореографических коллективов. Хабаровск: КНОТОК, 2003. 39 с.

32. Судакова М.В. Импровизация в современной хореографии // Сборник научных трудов кафедры хореографии за 2003-2004гг. Хабаровск: ХГИИК, 2004. 46 – 54 с.
33. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 2004. 392 с.
34. Шереметьевская Н.В. Танец на эстраде. М.: Искусство, 1997. 416 с.
35. Шубина И. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь: учебно-методическое пособие. Ростов на Дону: Феникс, 2006. 217 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Костюм для танцевального номера «Ворона». Исполнители в легких черных трикотажных платьях на бретелях. К бретелям пришиты кружевные детали в виде крыльев. На ногах танцевальные балетки на шнуровке. Волосы собраны в пучок на затылке. На лице – белая маска.

У солистки тот же наряд, но белого цвета. Маска на лице отсутствует.

Платье:



Крылья:



Обувь:



Маска:



Пучок из волос:



Костюм для танцевального номера «Ад». Исполнители «демоны» в черном одеянии. Гимнастические леггинсы, гимнастический купальник, черные балетки на шнуровке, шифоновая накидка – плащ, волосы собраны в пучок, красные «оковы» из красной широкой тянущейся тесьмы. Солистка в черном трикотажном топе выше пупка и длинной пласированной шифоновой юбке босиком, волосы распущены.

Гимнастические леггинсы:



Гимнастический купальник:



Плащ:



Балетки:



Топ:



Юбка:



Пучок из волос:

